

Scarlett Winter

“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”

El tango como comunicación y juego

“¿Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, viste? Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos (...) Cuando, de repente, de atrás de un árbol, me aparezco yo. Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizonte en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Te reís! (...) Pero sólo vos me ves: porque los maniquíes me guñan, los semáforos me dan tres luces celestes, y las naranjas del frutero de la esquina me tiran azahares. ¡Vení!, que así, medio bailando y medio volando, me saco el melón para saludarte, te regalo una banderita, y te digo: Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao. (...) ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” (Ferrer 1980: 64).

Tango. Esto es, no sólo melancolía y tristeza, seriedad y hueca nostalgia como tantos de sus textos y canciones sugieren,¹ sino también libertad y esperanza, locura y juego. Un loco se pone a deambular por las calles de Buenos Aires, baila, vuela y ríe, y con sus sueños escenifica un demencial teatro de ilusiones, para la chica que ama y para los locos de este mundo. Con las fantasías del tango el loco reclama la libertad del juego y la aventura de vivir de nuevo, locamente, la vida.

“Balada para un loco”, compuesto en 1969 por Horacio Ferrer y Astor Piazzolla, se convirtió en el precursor de una nueva generación de tango-canción, que empalmando con la tradición de los años ’20, ’30 y ’40, en especial con los textos tragicómicos e irónicos de Discépolo —“Alma de bandoneón”, “Cafetín de Buenos Aires” o “Qué vachaché”—

¹ Cf. p. ej. canciones de tango como “Nostalgias”, “Secreto” o “Mi noche triste” o caracterizaciones del tango como la de Waldo Frank (citada por Sábato 1963: 28): “Toda la bastedad, toda la melancolía y toda la pasión sin orillas e incapaz de solución de la Argentina, se vertieron pronto (...) en el baile nacional del argentino actual (...) que nació en arrabales equívocos.”

trata de modernizar la canción de tango. Inspirada por este tango intento presentar, en las páginas siguientes, una forma actual y distinta de leer o ejecutar el tango, que, pretendiendo captarlo en su incesante fascinación, oriente hacia perspectivas sugeridas por el diálogo abierto entre sus formas imaginativas y dinámicas, su dimensión lúdica y su viveza. En el intercambio de música, danza y canción, el tango entabla un diálogo, en movimiento, entre los medios y las formas artísticas, en el que mutuamente se reflejan y recíprocamente se seducen y se escenifican. En este sentido, “Balada ...” viene a ser como el espacio intermedial en el que texto/balada, canto, teatro y danza se entrecruzan y, en sus variaciones lúdicas, se complementan. Se inaugura así un espacio de fantasías en movimiento, que en las combinaciones e intercambios de texto, tono y cuerpo, alcanzan una realización o escenificación poética, musical y coreográfica. Es así como el tango se convierte en un espacio de posibilidades, en el que lo imposible se hace posible y lo inefable experimentable y comunicable, para indagar la realidad verdadera de la vida, es decir, su locura.

En las reflexiones siguientes ocupa un lugar preeminente la estética del baile. Ella es, por un lado, la referencia central para la evolución del tango en el ámbito de la música y de la poesía, y, por otro, viene a poner de manifiesto, de una forma especial, el aspecto comunicativo, lúdico o teatral del tango.

1. Corporeidad de lo inefable

“El tango es un pensamiento triste que se puede bailar.” Esta frase de Discépolo, citada con mucha frecuencia, define la peculiaridad artística del tango: no formular el pensamiento, no expresarlo en palabras o imágenes, sino bailarlo, esto es, experimentarlo en una combinación musical y un intercambio de cuerpos. En el medio “danza” el sentimiento y el pensamiento encuentran una nueva forma de expresión y de comunicación: la corporeidad. Enmarcado por el espacio y la música, el tango funciona a través de un lenguaje sutil de miradas y cuerpos, de pasos, movimientos, posturas y conducciones. Puesto que los pasos no están predeterminados sino que se improvisan, esto es, cada paso es

fijado y conducido por la música, el baile viene a configurarse, cada vez que se ejecuta, como movimiento y diálogo único. Se trata de un diálogo de cuerpos que en su dinámica agita lo interior y lo inefable y lo traduce a una forma propia de lenguaje y de comunicación. Esto, lo que no se puede —o no se quiere— ni decir ni explicar, nuestro mundo interior de ideas e imágenes, nuestros sueños y emociones, se hace comunicable y visible a través del cuerpo, o más exactamente, a través de un movimiento conjunto de cuerpos, en la danza. El tango conforma un espacio lúdico creativo para una forma nueva de corporeidad y de visualización de pensamientos y de imágenes fantásticas. En su libro *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze señala aspectos, al reflexionar sobre las conexiones entre cuerpo y pensamiento, que parecen aplicables, de manera esclarecedora, al fenómeno del tango: “El cuerpo”, escribe Deleuze, “ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze 1991: 244). El cuerpo se constituye en espejo y expresión del espíritu y en medio cognitivo que representa aquello que constituye la realidad de nuestro pensamiento y existencia. Deleuze describe la vinculación entre cine/teatro, cuerpo y pensamiento, y dirige su mirada hacia el cuerpo en su cotidianeidad y en sus transformaciones en el transcurso del tiempo. “El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga y la espera” (Deleuze 1991).² No se trata aquí del cuerpo como “intermediario” sino, y esto es determinante, de lo “no comunicable”, lo “inefable”, la vida, de aquello ante lo que el pensamiento se enfrenta como límite, y que, a su vez, lo motiva y moviliza. Tal como funciona la imagen fotográfica o filmica, así funciona el cuerpo como medio, no resuelve el enigma de nuestro cifrado e inquietante mundo imaginativo, de nuestra *vision inaccessible*, pero lo refleja de una forma perceptible.

Si tendemos una mirada a los comienzos del tango aparece claramente el significado de este lenguaje de la corporeidad, que supera barreras idiomáticas y culturales y moviliza y conecta, claramente, formas y espacios de existencia. En la multicultural Buenos Aires de

² Cfr. Grivel (1966).

finales del siglo XIX el tango ofreció, a unos, la posibilidad de expresar su propio pensar y sentir sobre la tristeza, la decepción y el aislamiento y, a otros, la oportunidad de llegar a un conocimiento mutuo, a un acercamiento y a una comunicación. Objeto de intercambio será no sólo aquello que está bloqueado por diferencias idiomáticas, sino también aquello que está prohibido por la sociedad y por la moral: acercamientos, gestos y poses vistos como provocadores y escandalosos. El tango define un espacio para nuevos encuentros, formas de vida nuevas y superación de fronteras. Es un producto híbrido, fruto de diversos estilos y experiencias culturales: „Es el baile híbrido de gente híbrida” (Sábato 1963: 18). Con tal tendencia híbrida el tango se sitúa más allá de todo encasillamiento, incomprensible y fascinante. La dimensión intercultural del tango, que en el momento fugaz de su baile deja en suspenso diferencias sociales y culturales, combinada con una atmósfera de enigmática exclusividad, ha sido descrita por Cortázar de una forma agudamente irónica: “es su baile y su encuentro, la noche de color. (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y difrazan.) Van a eso, los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación” (Cortázar 1971: 130). Con la descripción de la milonga y del tango Cortázar elabora en su relato imágenes irreales y oníricas, que ponen de manifiesto la estructura paradójica y la forma aurática del mismo. En el ámbito de lo real el tango ofrece el espacio de lo fantástico y lo quimérico, un espacio sin espacio ni tiempo: la irrealidad de lo real. La armonía e intimidad soñadas, el contacto imaginado de los cuerpos van a ser posibles y reales en la fugacidad del tango. Cerrados los ojos, ataviados con la corporeidad y las formas dinámicas del baile, los danzantes, “monstruos de la noche”, experimentan una surrealidad que lleva a cabo su ceremonial y sus ritos en el mundo de la alteridad y del desorden.

2. La escenificación del baile

El carácter ceremonioso y ritual del tango –silencio, mirada, requerimiento, contactos, baile– remite a su forma teatral de representación,

a su intercambio de papeles y a su variedad de escenarios. La creatividad del espacio de escenificación ofrecida por el tango —recuerdo ahora, de nuevo, “Balada para un loco”— posibilita, no sólo ese carácter de singularidad que posee, en sí, cada baile, sino también una multiplicidad de papeles, de intercambios de éstos y de formas de escenificación. Bien sean creaciones individuales de la fantasía —“primer polizonte en el viaje a Venus”— o tipos y tipificaciones que, sobre todo en sus textos, ha ido creando a lo largo de su historia (el macho, el compadrito, el rebelde, la seductora o la niña inocente), el tango presenta así un repertorio de tipos y caracteres, estilos y disposiciones anímicas, tan diversos, que impulsan a los que lo bailan, sobre todo si no son argentinos, a autorrepresentarse en determinados papeles y convenciones, es decir, a desarrollar su propio papel y su estilo personal de tango.

No sólo el que baila sobre un escenario, también el que lo hace en un salón, se mueve como lo haría un actor sobre un escenario: con cierta mímica, pose y expresión corporal. “El baile”, dice Carlos Vega, “es un medio de expresión que ofrece a cada uno de los que participan en su ejecución la posibilidad de transformarse en actores y creadores de su realidad más profunda y emocional” (Carlos Vega en Aravena 1989: 25). El tango es baile y teatro, un experimento lúdico para dar cuerpo a situaciones anímicas, a sentimientos e identidades, y para experimentar con intercambios de funciones.³ Se impone así —no olvidemos los orígenes del tango— una cierta ligereza y alegría. “Distorsiones chulescas” (León Benarós en *Tango. Melancholie und Vorstadt* 1982: 90), que con frecuencia evocan la teatralización de un combate, son la expresión cómica y burlesca que caracteriza el originario juego del tango.

El tango brinda la ocasión de exhibir tanto la masculinidad como el papel que se asume en la diferencia de sexos, “pero jamás significa lamentarse, jamás presenta rasgos trágicos”.⁴ La atmósfera de seriedad, de melancolía o de dramático erotismo, que conduce a nuevas formas de teatralización, sobre todo, y de forma acentuada, en el tango esceni-

³ Es muy significativo el hecho de que al poco tiempo de hacer su aparición el tango, éste encuentre en el circo criollo y en la revista musical su marco de representación. Cf. Hönig (1982).

⁴ Op. cit.

ficado, se desarrollará más tarde.⁵ En este proceso tendrán una influencia decisiva tanto la nueva instrumentalización —el tono melancólico del bandoneón— como la institucionalización del sentimental tango-canción.

Ahora bien, ¿cómo se desarrollan la configuración y escenificación del baile al que quisiera caracterizar, con Reichardt (1984: 66), como “secreta comunicación física entre la pareja”? El contacto y el movimiento de los cuerpos constituyen la escenificación de una comunicación entre hombre y mujer que, previamente o al margen de la comunicación misma, se lleva a cabo en ese límite imperceptible entre la fantasía interior y la manifestación exterior. El cuerpo ejerce como medio que acumula, canaliza y expresa, en una configuración corporal de animación compartida, un cúmulo de estímulos sensoriales, impresiones sensitivas e imágenes originadas por la percepción o por la fantasía. A través de gestos, contactos e indicaciones coordinadas, los cuerpos escenifican un diálogo que, en el mejor de los casos, no deja de ser siempre algo imprevisto, sorprendente, efímero y único. Un hombre y una mujer que se comunican a través de indicaciones, sugerencias e impulsos que, iniciados y prolongados, serán adornados, demorados o rehusados. Las manos se posan, los brazos estrechan su cerco, las piernas se entrecruzan, los cuerpos bailan, giran y esperan, los pies marcan los acentos musicales y dibujan imperceptibles figuras sobre la platea. Lo decisivo en todo esto no es la función conductora del varón, sino el desarrollo de un lenguaje corporal, permanentemente buscado y articulado, en la configuración de un lúdico equilibrio —de papeles. Sólo en esta combinación e intercambio, en diálogo de cuerpos y en el discurrir y huir del movimiento, surge el tango. Así es como lo describe Juan Carlos Copes, el más famoso entre los bailarines argentinos de tango:

“El hombre lleva, es cierto, y la mujer le contesta. Sin embargo es una mentira que el hombre mande. (...) Si no llegamos a un acuerdo cambiamos de pareja. En nuestro caso, por ejemplo, María Nieves y yo. Lo que ella

⁵ Cf. también Borges (1955: 162): “La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con diabólica desvergüenza las desdichas ajenas.”

da es como si fuera una respuesta a lo que yo hago (...). Tiene que haber en ello un equilibrio y si no lo hay no hay solución. Esto es lo primero que tiene que transmitir el hombre, el equilibrio en la pareja (Juan Carlos Copes en Hanna 1993: 73).”

En el juego de guiar y dejarse guiar, de ver y dejarse ver, se lleva a cabo, conformado por baile, un complicado diálogo intersubjetivo, que ilustra un fenómeno existencial de la vida humana: el significado de la mirada, y con ello, la importancia de “el otro” para una determinación del sentido de uno mismo y del ser-en-el-mundo. La persona humana únicamente puede vivir en consonancia o en oposición con el otro, pero no sin él. Las personas se reflejan, los unos en los otros. Y lo esencial en esto son las estructuras que determinan esta coordinación. En el baile se perfila claramente este fenómeno existencial como su principio estructural. Esto, que en Sartre se presenta como “mirada ocular” se presenta en el tango como “mirada corporal” surgida en un intercambio comunicativo, en el que el hombre y la mujer se reflejan, ensayan papeles, practican la negación y se transforman, para con ello experimentar lúdicamente posibilidades y límites de su propia identidad.⁶

Este diálogo corporal es escenificación y juego consciente, pero también, y esto es decisivo, en la inventiva de la imaginación individual, es juego de improvisación y forma intuitiva de configuración. Inspirada por la fantasía y por la experiencia en el ámbito de la sinestesia, surge una *écriture automatique*, un ‘lenguaje corporal automático’ que, en la escenificación del movimiento, incesantemente se escribe y se baila.⁷ Los movimientos y las posturas se escriben no desde la memoria, sino que son inventadas como momentos de una fantasía bailada. El tango se muestra así en una estructura ambivalentemente equívoca: se desarrolla

⁶ Cf. también Sartre (1943).

⁷ El momento de improvisación y de “escritura automática” que Cortázar asigna al jazz, se da claramente en el tango –no en la música pero sí en el baile–. La improvisación del baile se introduce en la partitura musical. Cf. Prego (1985): “El tango (...) permite únicamente una ejecución basada en la partitura (...). El jazz, en cambio, está basado en la improvisación (melodía, takes) (...) el jazz en ese momento era la única música que coincidía con la noción de escritura automática, de improvisación total de la escritura (...) el jazz me daba a mí el equivalente surrealista en la música que no necesitaba una partitura.”

entre la escenificación y la intuición, entre la contemplación interior y la exterior, entre el mundo onírico y la realidad teatralizada.

3. Contacto y “experiencia de sentido(s)”

El tango se manifiesta no sólo como expresión estética, sino también como forma y fórmula lúdicas de vida, en las que adquieren nitidez ciertas estructuras y procesos de la intercomunicación individual y social. Más que un modo de música, baile o movimiento, el tango es un “estado del alma” (Eduardo Arquimbau en Hanna 1993: 113) que expresa la búsqueda y la esperanza de una experiencia de realidad, la cual, en su forma sensual de roce y contacto corporal, contrasta con las formas de contacto mecánico de nuestra moderna sociedad virtual. En la época de la estética digital y de las máquinas virtuales domina la forma abstracta de intercambios. Si bien las técnicas mediales, por un lado, ofrecen una partida inagotable de posibilidades de contacto, por otro lado, en el ámbito somático, el contacto más allá del dispositivo de conexión medial es algo inalcanzable, intocable y artificial. “En el círculo fascinante de la comunicación existen objetos, personas y miradas, incesantemente en estado de contacto virtual, pero sin tocarse jamás, pues su cercanía o distancia es distinta a la que mantiene un cuerpo con su entorno” (Baudrillard 1989: 122). Lo fascinante del tango consiste precisamente en pasar de este aislamiento a un diálogo de contacto sensorial, y reaccionar así contra la tendencia a artificar el cuerpo y a eliminar sus formas.⁸ El tango define el deseo humano de “experiencias de sentido(s)”. Aludiendo a Roland Barthes y a su discurso sobre el amor, que él, significativamente, desarrolla a partir de “figuras” que deben interpretarse no de forma retórica sino coreográficamente, el tango induce a un intercambio de signos “sutiles y discretos”, y origina un “discurso interior” que es “estimulado por el efímero contacto corporal” (Barthes 1984: 59). El cuerpo llega a la palabra a través del código secreto del sentido del tacto. “El lenguaje es

⁸ El tango se sitúa así en un contexto significativo tanto social como existencial y psicológico. Cf. p. ej. Montagu (1974), quien ha señalado el valor terapéutico del roce como plataforma del contacto.

como la piel: yo someto a mi lenguaje a roces con otros lenguajes: como si tuviese palabras en lugar de dedos, o dedos en los finales de mis palabras” (ibid.: 162).

Pina Bausch ha expresado este discurso de la interiorización en su último montaje, *Nur Du* (1996). No es una casualidad el que, en esta obra sobre el amor y sus sueños, se escenifique un tango que encarna la esperanza “de que en el próximo intento se lleve a cabo el anhelado abrazo, el contacto profundo” y con ello se logre la huida de la soledad. Los actores “exploran su propio cuerpo, dan señales íntimas del verdadero estado de su naturaleza interior, vulnerable y, por lo mismo, palpable. En esto estriba toda esperanza de éxito” (Servos 1996: 14 s.). Mientras en este montaje —los bailarines bailan al estilo milonguero— el centro de atención se sitúa en la cercanía, el contacto y el abrazo, la mayor parte de la realizaciones teatrales o cinematográficas, a través del espectáculo al estilo “tango for export”, sitúan el juego erótico en el centro de la teatralidad dramática y con ello acrecientan los prejuicios y clichés al uso. Haciendo alusión a los orígenes míticos del tango, a sus comienzos lupanarios, como suele decirse, a su obscenidad y sexualidad y a su “ir más allá” de las convenciones morales, el tango se ha convertido en metáfora de lo erótico y lo pasional, de los celos, el crimen y la muerte. Mientras la mujer se estiliza haciendo el papel de seductora y víctima, el hombre aparece como corajudo y matón. Engalanado a “lo don Juan”, el tango se convierte en ámbito de la seducción y del requerimiento sexual, y con ello satisface el deseo “voyeurístico” del espectador por lo encubierto y lo prohibido, por un erotismo a la vez peligroso y trágico. Mientras que el tango, con tantos mitos y clichés, no deja de ser presentado en el teatro,⁹ en filmes¹⁰ o en textos literarios¹¹ siempre a partir de patéticas imágenes amaneradas, él continúa su propia existencia solitaria, íntima, vivaz, lúdicamente: “¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”

⁹ P. ej., la escenificación de *Tango Argentino* o *Tango pasión*.

¹⁰ P. ej. *Latin lover* (con Rodolfo Valentino) o *El último tango en París* de B. Bertolucci.

¹¹ P. ej. de Jorge Luis Borges, *El hombre de la esquina rosada* o de Julio Cortázar, *Tango de vuelta*.

Bibliografía

- Aravena, Jorge (1989): *El tango und die Geschichte von Carlos Gardel*, Berlin.
- Barthes, Roland (1984): *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main.
- Baudrillard, Jean (1989): "Videowelt und fraktales Subjekt", en: *Philosophien der neuen Technologie. Ars electronica*, Berlin.
- Borges, Jorge Luis (1955): "Historia del tango", en: *Jorge Luis Borges. Evaristo Carriego*, Buenos Aires.
- Cortázar, Julio (1971): "Las puertas del cielo", en: *Bestiario*, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main.
- Ferrer, Horacio (1980): *Queréme así piantao ...*, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Grivel, Charles (1966): "Visions inaccessibles. Image et représentation, au cinéma principalement", en: *Etudes littéraires* 3, pp. 93-94.
- Hanna, Gabriela (1993): *Así bailaban el tango*, Berlin.
- Hönig, Jorge (1982): "Der Tango auf der Bühne und Leinwand", en: *Tango, Melancholie und Vorstadt*, editado por Künstlerhaus Bethanien, Berlin, pp. 80-81.
- Montagu, Francis Ashley (1974): *Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung*, Stuttgart.
- Prego, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona.
- Reichardt, Dieter (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt am Main.
- Sábato, Ernesto (1963): *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires.
- Sartre, Jean-Paul (1943): "Le regard", en: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, pp. 310 ss. y 431 ss.
- Servos, Norbert (1996): "Warum verlieben sich Menschen? 'Nur Du' – Ein neues Stück von Pina Bausch", en: *Ballett international. Tanz aktuell* 7.
- Tango, Melancholie und Vorstadt* (1982), editado por Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1982.